Rok III. Warszawa, 1 września 1910 r. № 17.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Ze studjów nad stosunkiem muzyki polskiej do niemieckiej od XVI do XVIII wieku.

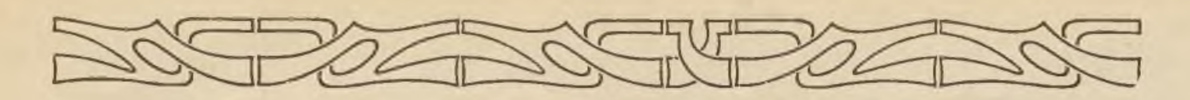
(Dokończenie).

Mizler powtarza (l. c.) słowa Matthesona. Jan Adolf *Scheibe*, teoretyk niemiecki i duński nadw. kapelmistrz, wskazuje wprawdzie na słowa Matthesona, ale wśród niezbędnych dodaje zbędne dodatki. Uznaje zasługi Telemana około wprowadzenia (?) muzyki ludowej polskiej do Niemiec, przyczem podnosi jego zdolność tworzenia w „polskim stylu". Zdaniem jego charakterystyczną cechą tego „stylu" jest równoczesny zbieg „wesołego" i „bardzo poważnego" pierwiastku, co powoduje, że można się nim posługiwać przy satyrze muzycznej—„poważnej" i „gorzkiej". Jakkolwiek tylko w tańcach może mieć „polski styl" zastosowanie najlepsze, to jednak często jest pożytecznym a nawet nieodzownym w innych okolicznościach" *). Nie jest wykluczonem, że Scheibe pisze te słowa pod wrażeniem subjektywnem, które mógł odnieść ze znajomości jakiegoś Polaka.—Bardzo trafne uwagi czyni G. S. *Löhlein* (op. c. str. 74 i 75), który przebywając w Gdańsku miał sposobność poznania polskich tańców: „Te polskie melodje taneczne posiadają swe szczególne piękności, gdy występują zwłaszcza w swej rodzimej a nie niemieckiej szacie. Są trudniejsze do tworzenia i odegrania, aniżeliby się zdawało. Ich zagranie wymaga wielkiego polotu, którego można się nauczyć tylko od Polaka **). (Co Löhlein rozumiał przez polonez „in der deutschen Tracht", zobaczymy poniżej). Podobnego zdania był D. G. *Türk*, nauczyciel Karola Loewego, który do tekstów Mickiewicza pisał pieśni (ballady). Określa naprzód polonez jako narodowy taniec Polaków o uroczyście poważnym charakterze; należy go grać szybciej niż się go gra w Niemczech. Dodaje, że tylko niewiele polonezów napisanych przez niemieckich kompozyto-

---

*) „Wir kommen nunmehro auf die Musikart der Pohlen, oder auf den sogenannten polnischen Styl. Es ist nur in diesem Jahrhunderte erst geschehen, dass wir von dieser Musikart insbesondere gehört haben; zuvor finden wir keine Spuren, dass sie in irgend einem Rufe gewesen wäre. Der berühmte Telemann hat sie am ersten bekannt gemacht und durch die schönsten Proben dargethan, wie schön diese Musikart ist, wenn sie in ihrer gehörigen Volkommenheit ausgeübt wird". „Insgemein ist diese Schreibart zwar lustig, dennoch von grosser Ernsthaftigkeit. Man kann sich derselben zu satyrischen (!) Sachen sehr bequem bedienen. Sie scheint fast von sich selbst zu spotten (!) insonderheit wird sie sich zu einer recht ernsthaften und bittern Satire (!) schicken". „Ungeachtet sie sonst nur in gewissen Täntzen beliebt gewesen, so sehen wir doch nunmehro aus der Erfahrung, dass diese Musikart zu allerhand Gelegenheiten nicht nur nützlich, sondern auch fast unentberlich ist".

**) „Diese polnische Tanz-Melodien haben ihre eigenthümliche Schönheit, wenn sie zumal in ihrer eigenen und nicht in der deutschen Tracht erscheinen. Sie sind schwerer zu setzen und zu spielen, als man glauben sollte. Ihr Vortrag verlangt einen gewissen Schwung, den man nur von den Pohlen selbst erlernen kann".



rów i w Niemczech tańczonych, posiada charakter „prawdziwego poloneza" *). W uwadze dolnej cytuje słowa *Marpurga*, pruskiego teoretyka, zawarte w jego „Anleitung zum Klavierspielen" (1755, str. 27): „Es wäre zu wünschen, dass man die Anfänger des Klavierspielens eher mit dieser Art von Klavierstücken (ma na myśli „ronda") als mit so vielen pohlnischen Tänzen und dergleichen albernem (!) Zeuge mehr bekannt machte". Przeciw takiej „Albernheit" Marpurga pisze *Türk* taktownie: „Na brak rondów nie możemy się obecnie żalić. Ale czy polonezy wogóle zasługują na tak nieprzyjazny kompliment—za to musimy uczynić autora odpowiedzialnym" **). Tenże Marpurg dopatrywał się w polonezie płaszczenia się, serwilizmu i uniżenia wobec kobiet, jako cech narodu polskiego. Znaleźli się jednak tacy, którzy mu ten grymas wytknęli.

Kilku teoretyków XVIII wieku starało się teoretycznie zanalizować formę poloneza. Początek dał oczywiście Mattheson w wymienionem już dziele „Kern melodischer Wissenschaft" (str. 26, 116—117). Według M. polonez należy do trzeciego gatunku „des Kammermusik- Styls", który znowu dzielił się na tyle gatunków, „als Arten von Täntzen in Zimmern und Sälen giebt" (!). Rozróżnia dwa (!) gatunki poloneza: „in gerader (!!) und ungerader Tact-Maasse". „Man solte nicht meinen, was diese Melodien-Gattung für sonderbaren Nutzen hat, wenn sie in singenden Stimmen, und zwar in ihrer eigentlichen Gestalt; sondern nur auf Polnische Art und ihren Fuss angebracht wird". Mattheson błądzi stanowczo, choć nieświadomie, pisząc o istnieniu poloneza w takcie całym (na 4/4 lub C). Że błądzi, tego dowodzą dalsze jego wywody: „Wprawdzie ten polski taniec nie jest nieznany, jednakże niekażdy mógłby zauważyć, że jego rytm w takcie całym jest w zasadzie spondejem, którym nawet się kończy, co niema miejsca w żadnej z istniejących melodji, a zwłaszcza w „unisono continuato" ***.

Oczywiście z tego wynika, że Mattheson znał... krakowiaka, do którego można w pewnym stopniu zastosować jego uwagi. Błędu Matthesona nie popełniali jednak kompozytorowie niemieccy, jak tego dowodzą załączone do wszystkich niemal „szkół" kompozycyjnych, fortepjanowych i skrzypcowych, wszystkie polonezy. Prawdopodobnie Mattheson nazywał „polonezami" wogóle polskie tańce. Dalsze jego uwagi: „W polonezie w takcie nieparzystym zmienia się ten spondej w jamba, tak że w pierwszym rodzaju nuta krótka i długa, mianowicie ćwiartka i półnuta, połączone również w jedną (dłuższą) nutę rozstrzygają. Mówię tu o ogólnem tego gatunku znaczeniu, gdyż te rytmy często są mięszane z innymi, jak to najlepiej widać z przykładów. ****).

Jest to nowy dowód, że Mattheson mięsza krakowski taniec z polonezem, uważając ten pierwszy za poloneza w takcie parzystym; mięsza go również z mazurskim tańcem, który też zawiera jamba. Jamb ten zajmuje w polonezie oryginalnym często pół taktu.

Spondej w naszych tańcach jest rzadkością; spotkamy go jeszcze w tańcach (i marszach) podhalańskich, a wątpię bardzo, czy Mattheson je znał. Prawdopodobnie myślał tylko o tym polonezie „in deutscher Tracht".—Nie brak błędów także w dalszych wywodach Matthesona:

„Początek poloneza, ściśle rzecz biorąc, ma tę cechę odrębną, że nie zaczyna się ani połową „uderzenia" („Schlag") w przedtakcie („Aufheben des Tactes"), jak w chłopskim tańcu, lecz rozpoczyna się bez żadnego „wstępu" („ohne allen Umschweiff"), jak Francuzi mówią: „sans façon", i to w obydwu rodzajach akcentowaną częścią taktu ("Niederschlag") *****).

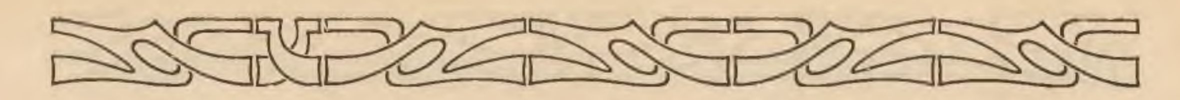
*) „Die Polonoise, ein polnisches Nazional- Tantz- Stück im Dreyvierteltakte, von feyerlich gravitätischen Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenige Zwey und Dreyssigtheil vorkommen, ist geschwinder, als wir sie gewöhnlich nehmen. Ueberhaupt haben nur wenige Polonoisen, welche von deutschen Komponisten geschrieben und in Deutschland getanzt werden, den Charakter einer ächten Polonoise".

**) „Uber Mangel an Rondo's können wir gegenwärtig wohl nicht mehr klagen; ob aber die Polonoisen im Allgemeinen ein so unfreundliches Kompliment verdienen, müssen wir den Verfasser verantworten lassen".

***) „Zwar ist die Tanz-Weise der Polen nicht unbekannt, doch dürffte iedermann nicht bemerken, dass ihr Rhythmus in gerader Mensur, hauptsächlich als Spondäus ist mit welchem auch sogar geschlossen wird, das sonst bey keiner Melodie in der Welt geschiehet, zumal in unisono continuato".

****) „Bey ungerader Zeit - Maasse, verändert sich dieser Spondaeus in den Jambum, so dass bey der andern abers eine kurtze und eine lange, nemlich ein viertel und ein halber Schlag, auch in einem Ton, das Regiment führen. Ich sage hauptsächlich, denn diese Rhythmen werden gleichwol mit andern untermischet, wie aus den Exempeln am besten zu ersehen".

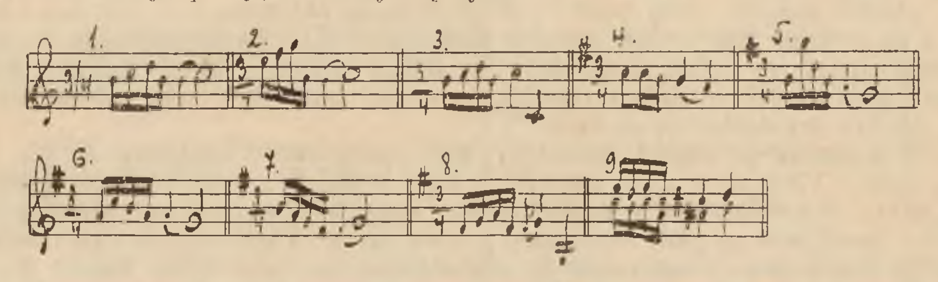
*****) „Der Anfang einer Polonoise, im genauen Verstande genommen, hat darin gantz was eigenes, dass sie, weder mit dem halben Schlage in Aufheben des Tact, wie die Gavotte; noch auch mit dem letzten Viertel der Zeitmaasse, eintritt, wie die Bauren; sondern gerade zu, ohne allen Umschweiff und wie die Frantzosen sagen, sans façon, in beyden Arten mit dem Niederschlage getrost anhebt".



Mattheson ma poczęści rację; zdarza się jednak czasem, że polonez rozpoczyna się „przedtaktem“ i to „ćwiartką“ lub „ósemką“. Niektóre błędne uwagi Matthesona powtarza Mizler w swej „Musikalische Bibliothek“ (l. c. 98). Także Scheibe usiluje teoretycznie uzasadnić poloneza. W „Kritischer Musikus“ (149—150) pisze o nim:

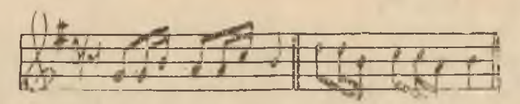
„Główną cechą poloneza jest należyte przestrzeganie rytmów [jak w każdym tańcu!] oraz dokładne baczenie na właściwości części taktu. Melodja musi płynąć zawsze w pewnej ściśle przestrzeganej ilości taktów. Jeśli takt jest „cały“, to rozdzielenie w środku taktu musi być wyraźnie uwidocznionem i zawsze wywoływać wrażenie szczególnego nacisku. Jeśli zaś takt jest $^3/_4$ wzgl. $^6/_8$, to dwie ostatnie części tegoż muszą zawsze zaznaczać swą odrębność w bardzo widoczny sposób; muszą się tak bardzo wyróżniać, aby i najmniej wrażliwy słuchacz był poruszonym“ i t. d. *). O ile słusznem i trafnem jest spostrzeżenie Scheibego, odnoszące się do budowy formalnej poloneza, o tyle niewątpliwem jest, że ów polonez w „takcie całym“—to krakowiak z owem „wyraźnie uwidocznionem rozdzieleniem w środku taktu [całego!]“. Trudniej zrozumieć uwagę Marpurga, odnoszącą się do poloneza na $^3/_4$ wzgl. $^6/_8$. Te dwie ostatnie części taktu mogą zaznaczyć swą odrębność tylko przez silniejszy akcent, ale w takim razie nie one są akcentowane lecz część pierwsza (jak zwykle w polonezach), lub druga i trzecia „ósemka“ tejże. Możliwem jest, że Scheibe wyobraża sobie tę różnicę pod postacią inną, mianowicie, że albo na pierwsze albo na dwie dalsze części taktu przypada większa ilość nut o mniejszej wartości. W każdym razie jego poglądy na poloneza nie są bardzo jasne.

Najlepsze jednak spostrzeżenia czyni Marpurg („Kritische Briefe“ II, 1863; 18, 43—46). Zastanawia się subtelnie nad szczegółami rytmicznymi. Naprzód wskazuje na właściwość kadencji, podając 9 dobrych przykładów:

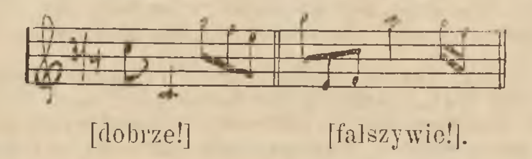


Marpurg czyni słuszną uwagę, że „Cadenzschritt“ pada na drugą ćwierć-nutę.

Kolej na poloneza „in deutscher Tracht“! Marpurg pisze o nim: „Die eigentliche Polonoise, in dem heutigen in Pohlen herschenden guten Geschmack verträgt nicht das Metrum der Achttheilsnoten mit den darauf folgenden zwey Sechzehntheilen auf folgende und ähnliche Art als



welches Metrum gehört für die deutsche Polonoise (z powodu pewnej ociężałości rytmicznej [„plump“]). „Die eigentliche Art hat gerne Rückungen zwischen dem ersten und zweyten, oder (?) dem zweyten und dritten Viertheil“ (falszywie!). Np.



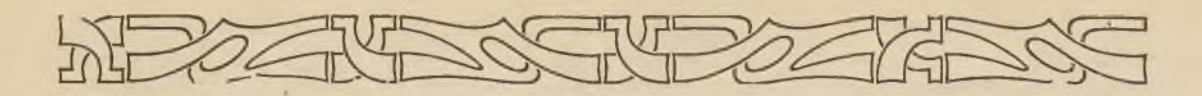
[dobrze!] [falszywie!].

Mylnem zgoła jest następujące zdanie Marpurga: „In keiner (!?) eigentlichen Polonoise dürfen sich folgende Arten von Absätzen und Cadenzen hören lassen“:



*) Ihre (sc. der Polonaise) Haupteigenschaft besteht insonderheit in einer sehr richtigen Beobachtung der Rhythmen und dann in der deutlichen Bemerkung der Abschnitte der Takte. Die Melodie muss also allemal in einer gewissen bestimmten Anzahl der Takte bis ans Ende fortgehen. Ist der Takt gera-

**) Przykłady podaję w transpozycji na klucz wiolinowy.



„Alles dieses überlässet sie der deutschen (!?) Polonoise...“ i t. d. Te rytmiczno-melodyjne zwroty są typowo polskie. Z zebranych przezemnie polonezów niemieckich z XVIII wieku zaledwie kilka posiada takie kadencje. Dziwnem jest więc to „wywłaszczenie“, dokonane powyżej przez kr. pruskiego dyrektora loterji i teoretyka, nie wahającego się przywłaszczyć nawet takie „Albernheiten“ dla poloneza „in deutscher Tracht“, imputując czytelnikowi, że to co właśnie jest niepolskie posiada nawskróś polskie cechy.

Marpurg trafnie spostrzegł, że Polacy „gerne alle... Clauseln ihrer Tänze in ihrer Haupttonart schliessen, ohne die erste nach Menuettenart in die Quinte gehen zu lassen“. Wyjątek stanowi oczywiście mazurski taniec. Błędnem jest natomiast przypuszczenie, że „Triomässiges Spielen“ jest obce polskim tańcom (polonez!!) i równie błędnem oznaczenie tempa poloneza: „in acht und vierzig Sekunden einen polnischen Tanz von sechszehn Takten zu spielen — das ist entschieden (!) zu schnell“. Wyżej wspomniany D. G. Türk pisze w swej „Klavierschule“ (Lipsk i Halle, 1789, str. 402): „Die Polonoise, ein polnisches National-Tanzstück im Dreivierteltakte (a więc nie zna poloneza na $^{3}/_{4}$), von feyerlich gravitätischem Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenig Zweiunddreissigtheile vorkommen, ist geschwinder als wir sie gewöhnlich nehmen“. Ze Marpurg nie miał dość jasnego wyobrażenia o polonezie, dowodzi następujący przykład. W „Kritische Briefe“ podaje na str. 46 „einen polnischen Bauerntanz“, nie poznając w nim najzwyczajniejszego poloneza i nie wiedząc lub udając, że nie wie, iż chłopi polscy poloneza nie tańczyli. Wie o tym lepiej Jan Fryderyk Reichardt (1752—1814), kapelmistrz i teoretyk; pisze w „Musikal. Kunst-magazin“ (I., Berlin 1782, str. 157):

„Taniec hanacki, który należy grać szybciej niż poloneza, ma z nim wiele wspólnego. I on również jest ogólnie tańczonym w Polsce [?!]. Pierwotniejszym jest prawdopodobnie *narodowy polski taniec* (który?), aniżeli polonez, który powstał dopiero w czasach późniejszych arystokratycznej formy rządu, zrazu był tylko tańcem szlachty, później dopiero przedostał się do ludu“ *).

W końcu należy zwrócić uwagę na małą „praktyczną“ rozprawę J. Ph. Kirnbergera (1721—1783) p. t. „Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettenkomponist (Berlin 1757), w której autor wskazuje na to, „vermittelst wessen auch ein Unerfahrener in der Musik sich so viele Polonoisen... componiren kann, als er nur verlangt“. Jakkolwiek Kirnberger niemal przysięga, zapewniając, że „die ächte Setzart der polnischen Tänze darinnen herrschet und dass keine Figur darinnen befindlich ist, von der er nicht überzeigt wäre, dass sie dem Geschmacke der Pohlen gemäss sey“—to jednak musimy go, choć post festum zapewnić, że mało polskich cech mają jego spekulacje polonezowe, co jest tymbardziej dziwne, że od r. 1741—1750 był kapelmistrzem na różnych dworach polskich i w klasztorze żeńskim we Lwowie i że miał wiele sposobności gruntownego poznania poloneza **).

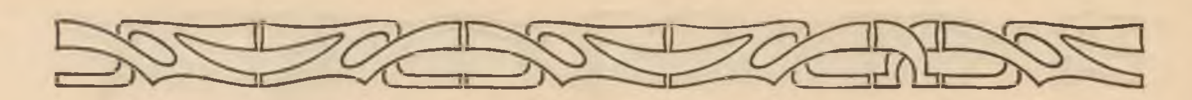
O wiele mniej znajdziemy w teoretycznych dziełach niemieckich XVIII wieku notatek odnoszących się do tańca mazurskiego, co nas tymbardziej dziwi, że w XVI i XVII wieku był tylko ten taniec znany muzykom niemieckim. Mattheson znał go prawdopodobnie, lecz nie zdawał sobie sprawy z jego cech. Pierwszy przykład mazura

---

de (!!), so muss der Abschnitt in der Mitten des Taktes auf das deutlichste zu merken seyn und allezeit einen besondern Nachdruck verursachen. Ist aber der Takt ungerade, so müssen sich die beiden letzten Theile desselben jedesmal von dem ersten auf eine recht empfindliche Art unterscheiden; sie müssen sich so nachdrücklich heben, dass auch der allerunempfindlichste Zuhörer in Bewegung muss gebracht werden“ i t. d.

*) „Der hanakische Tanz, der viel lebhafter als die Polonoise gespielt wird, hat übrigens mit ihr in seinen Schlussfällen und Vortragsmanier grosse Aehnlichkeit. Auch ist er in Pohlen ein allgemeiner Volkstanz. Vielleicht ist ursprünglicher der pohlnische Nazionaltanz als die Polonoise selbst, die erst in späteren Zeiten, bey der aristokratischen Regierungsform entstanden, erst nur Tanz der Edlen gewesen und so hernach unters Volk gekommen“.

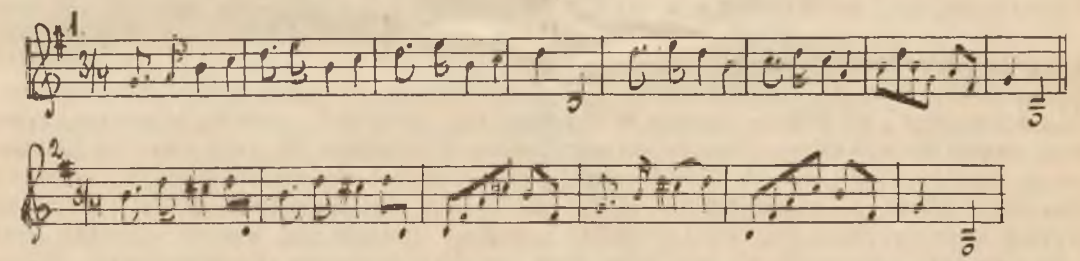
**) Max Seiffert podaje o Kirnbergerze interesujące notatki w „Vierteljahrsschrift für Musikwissen schaft“ (także według „Historische Beyträge zur Aufname der Musik“ I. 85 i nast., Berlin 1754). Kirnberger przebywał w Piotrkowie, na Podolu i Wołyniu, 1742 w Częstochowie (jako klavicembalista hr. Ponińskiego), 1743 we Lwowie jako kapelmistrz u P. Bernardynek, 1745 w Równie u ks. Stanisława Lubomirskiego, przedtym chwilowo w Podhorcach (Seiffert zamienia je z Podhajcami i Podgórzem), 1746 na Podolu (gdzie?) u hr. Kazimierza Rzewuskiego, 1746 znowu we Lwowie; od r. 1751 w Niemczech, gdzie został nadw. pruskim kapelmistrzem. P. A. Poliński wymieniając obcych muzyków przebywających w Polsce („Dzieje muz. polsk.“), pomija Kirnbergera, mimo że był jednym z najwybitniejszych muzyków obcych w służbie polskiej.



znajdziemy w „Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst", J. Riepla (1752, str. 50); lecz bawarski teoretyk nie zajmuje się estetyką tego tańca. Początek daje F. W. Marpurg w swych „Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht" 1762, str. 24):

„Mazur polski nie jest w istocie niczem innem, jak tylko odmienną co do nazwy musetta francuska. Można ją scharakteryzować jako kompozycję taneczną, która jest akompanjowaną długo przetrzymywanym jednym i tymsamym tonem basowym albo też „złamanemi oktawami" tegoż tonu. Polacy mają zwyczaj zwłaszcza w drugiej części swego poloneza na kilka taktów przed końcem wprowadzać „mazurskie pasaże" *).

Musimy tu przedewszystkiem stwierdzić, że Marpurg popada w błąd porównując mazura z „musettą", czyli nie wiedząc, że „musette" jest tańcem mającym charakter pastoralny i nie będącym niczem innem, jak wolną „courante". Porównanie zaś to pochodzi stąd, że podobnie jak przy „musette" używali Polacy (gdzieniegdzie jeszcze w drugiej połowie XIX wieku) akompanjamentu kobzy, zwanej po francusku „musette". Z podobieństwa akompanjamentu wyprowadza podobieństwo dwuch odrębnych form tanecznych. Mimo to nie ulega wątpliwości, że Marpurg znał charakter mazura, jak dowodzą dwa przykłady załączone przez niego w „Kritische Briefe über die Tonkunst" (Berlin 1763, str. 43—46):



Ostatnią wzmiankę o mazurze—lecz tylko wzmiankę — spotykamy w „Klavierschule" (1789, str. 403) D. G. Türka.

O wiele bardziej interesującym jest stosunek muzyki polskiej do kompozytorów niemieckich XVI—XVIII wieku. Będzie ona treścią drugiej części pracy. Przekonamy się, że jak dawniej czerpali kompozytorowie niemieccy z polskiej ludowej pieśni, tak w XIX stuleciu korzystali z epokowych harmonji Chopina nienajmniejsi twórcy wrogiego nam narodu.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

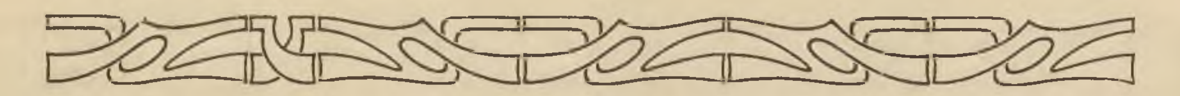
Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

(*Ciąg dalszy*).

Na przełomie między epoką eklektyzmu a epoką wpływów wyłącznie włoskich w muzyce polskiej zjawia się jedna z najpiękniejszych i najwznioślejszych postaci, *Marcin ze Lwowa* (Leopolitanus, Lwowczyk), o którym Starowolski pisze, że „praeter domesticam discipiinam, hoc est Academiae Cracoviensis praeceptores nullum alium magistrum extraneum habuerit". Jeśli przypuszczenie p. A. Polińskiego, jakoby Marcin ze Lwowa urodził się w r. 1540, opiera się na wartościowych źródłach, to zupełnie błędnem jest bez zastrzeżeń wypowiedziane mniemanie jego, że Marcin mógł być uczniem Sebastjana z Felsztyna („Dzieje muz. pols.", str. 78). Po pierwsze obok Sebastjana było w Krakowie wówczas wielu polskich i obcych nauczycieli kontrapunktu, których nazwiska nie są nam nieznane. Po drugie, jeśli Marcin uczył się w Krakowie, to najwcześniej mógł swe studja muzyczne rozpocząć w r. 1550, jako kapelista, śpiewający w chórze

---

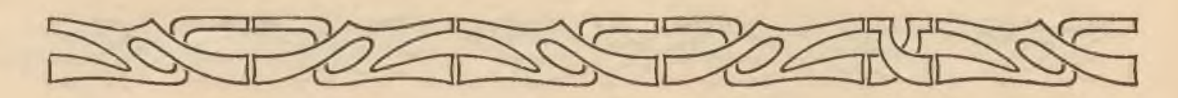
*) „Die (!) Masure der Pohlen ist hauptsächlich nichts andres, als dem Nahmen nach von der Musette (!) der Frantzosen unterschieden. Man beschreibt sie als eine Tanzcomposition, die insgemein mit eben demselben fortdauerden Basston, oder mit den brechenden Octaven dieses Basstons begleitet wird. Die Pohlen haben die Gewohnheit, in ihren Polonoisen, besonders im zweiten Teile, etliche Tacte vor dem Ende (?) Masurenpassagen anzubringen".



chłopców. Wówczas zaś Sebastjana z Felsztyna nie było w Krakowie, ponieważ był proboszczem sanockim, a może już nie żył. Nasuwa się uwaga czy panegiryczne a nie wolne od fantazji słowa Starowolskiego, odnoszące się do studjum Marcina ze Lw. na uniwersytecie jagiellońskim, dotyczą też muzyki. Przypuścić należy, iż Marcin kształcił się w poetyce i *spekulatywnej* teorji muzyki (według Jana de Muris, Ornitoparcha lub Spangenberga); w kompozycji jednakże nie mógł się kształcić na uniwersytecie, gdyż tej wiedzy tam nie uczono *). Według przypuszczeń p. A. Polińskiego (l. c.), należał Marcin ze Lwowa do członków kapeli królewskiej w r. 1560, zmarł zaś w r. 1589 (gdzie?).

W przeciwieństwie do Wacława z Szamotuł, który dzięki polskim i niemieckim publikacjom był najgłośniejszym z polskich kompozytorów, Marcin ze Lwowa nie wydał w druku ani jednego dzieła. Jednakże zachowały się po nim następujące kompozycje: 1) trzy 5-głosowe msze, „Missa Rorate", „Missa de Resurrectione" i „Missa Paschalis" (wydane przez ks. dr. J. Surzyńskiego w „Monumenta", III)—z tych jednak mszy, znalezionych w archiwum kapitulnem krakowskiem przez ks. dr. Polkowskiego i ks. dr. J. Surzyńskiego, zaledwie jedna pozostała w temże archiwum w stanie zupełnego zniszczenia i tylko jako fragment kopji z XVII stulecia, inne zaś „zniknęły", zapewne jako ofiary chciwości prywatnych zbieraczy; 2) motet 5 głosowy „Resurgente Christo Domino" w bibljotece miejskiej we Wrocławiu w tabulaturze organowej z r. 1573 (ms. mus. 2); 3) dwa pięciogłosowe motety „Missi antem" i „Cibavit eos" w posiadaniu p. A. Polińskiego, który podobiznę części rękopisu zawierającego motet „Cibavit" umieścił w „Dziejach muzyki polskiej" (str. 81). Nadto wiemy z bjografji Marcina napisanej przez Starowolskiego w „Hecatontes", że Marcin „primus e Sarmatia fuit, qui sobrie melodia delectatus, totius anni cantus ecclesiasticos, aliosque extraordinarios et solennes, ita artificiose, ita concinne ac suaviter finxit, ut qui Chorali cantui, accomodatius figuralem iunxerit, nemo ex Europaeis adhuc, ne dicam Polonis fuit". Jakkolwiek ten panegiryk należy uważać za wykwit stylistyki literackiej XVII stulecia, to jednak posiada on wartość nietylko jako ważna notatka bibljograficzna, ale także jako poniekąd podstawa charakterystyki. Wynika z niej, że nie msze Marcina lecz jego motety były źródłem sławy jego. Dowodzi tego zresztą i ów rękopis wrocławski, który był własnością organisty tamtejszego kościoła, jak dowodzi notatka na oprawie tego zabytku. Wspomina Starowolski, że Marcin napisał także „cantilenam" ku czci św. Marcina Turoneńskiego, ułożywszy i tekst i muzykę. Pieśni tej nie zdołano po dziś dzień odnaleźć. Niektóre panegiryczne zdania wypowiedziane przez Starowolskiego odnośnie do owych „totius anni cantus"... nie wytrzymują krytyki, choć dadzą się w części usprawiedliwić; podnosząc w ten sposób Marcina dał St. dowód anachronicznego sposobu myślenia. Zapomniał widocznie o podobnych „cantus" Mikołaja Zieleńskiego, którego wszak umieszcza między najwybitniejszymi ówczesnymi muzykami; i jakkolwiek wiele utworów *Zieleńskiego* z „Offertoria" i „Communiones" (1611) nie dorównuje co do wartości np. mszom Marcina, to jednak znajduje się między nimi wiele przewyższających dzieła Marcina. Nie znał widocznie Starowolski ówczesnej muzyki dokładnie, gdyż nie mógłby przeznaczonego na cały rok kościelny zbioru śpiewów Marcina przenosić nad podobne publikacje obcych wielkich mistrzów, dawniejszych (np. „Chorale Constantinum" Henryka *Issaka*, 1555; „Ecclesiasticae Cantiones" Leonarda *Pamingera*, 1573—80) i nowszych (np. Vittorii i mistrzów rzymskiej i weneckiej szkoły). Starowolski nie miał prawdopodobnie sposobności poznania zbioru motetów przeznaczonych na cały rok kościelny, wydanych w r. 1588 przez Łukasza *Marenzio*, który to znakomity mistrz przebywał ok. r. 1590 na dworze polskim. Starowolski zwraca uwagę na to, że Marcin bardzo szczęśliwie połączył śpiew chóralny z figuralnym. Jest to wiadomość ważna, gdyż wynika z niej, że Marcin ze Lwowa posługiwał się kantykiem gregorjańskim. Z tego też powodu nie można twierdzić napewno, czy Marcin na wzór niederlandzki umieszczał melodję stałą w jednym z głosów, czy też „posiłkował się nią jako wątkiem do snucia myśli muzycznych w każdym z głosów poszczególnych" — jak pisze o mszach Marcina p. A. Poliński (op. c. str. 80). Odnalezienie tych kompozycji Marcina byłoby wypadkiem pierwszorzędnego znaczenia, gdyż nie posiadamy ani jednego polskiego motetu z epoki między r. 1564 i 1604 wzgl. 1611, przerwa zaś półwiekowa w historji motetu w Polsce jest powodem mylnych mniemań.—Dzieła Marcina cieszyły się długo uznaniem muzyków polskich i śpiewała je jeszcze w XVII wieku kapela rorantystów, jak tego do-

*) W „Stosunku muzyki polskiej i t. d." (str. 38) wyraziłem przypuszczenie, iż Marcin ze Lwowa mógł być uczniem starszego od siebie o lat 11—15 Wacława z Szamotuł, zwłaszcza, że faktury dzieł obydwu mistrzów nie są pozbawione pewnych cech podobieństwa (o czem poniżej będzie mowa).



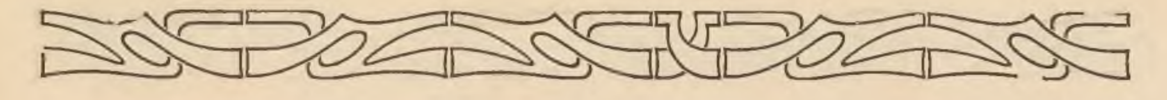
wodzi wspomniany fragment kopji z archiwum wawelskiego, oraz szczególny pjetyzm Starowolskiego.

Z pisarzy, którzy zajmowali się Marcinem ze Lwowa, najwartościowsze uwagi napisał ks. dr. J. Surzyński (w „Monumenta" III, str. III—IV). Podnosząc zalety techniczne i wartość tematów, zdołał znaleźć źródło, z którego Marcin czerpał tematyczny materjał. Wskazał na 4 wielkanocne melodje, na których to Marcin oparł swą mszę. Są to śpiewane wówczas pieśni nietylko u nas, lecz i u obcych (w Niemczech np.). Uwagi ks. Surzyńskiego powtarza p. A. Poliński w „Dziejach" (str. 80) bez podania źródła. Przychodzi następnie do wniosku, że Marcin „pono pierwszy [z polskich kompozytorów] opierał swe kompozycje na tematach *swojskich* pieśni ludowych kościelnych, nie zaś świeckich i nie na kantyku gregorjańskim, i tym sposobem nadawał im poniekąd charakter dzieł narodowych" (str. 81). Że Marcin ze Lwowa posługiwał się także melodjami gregorjańskiemi („cantus choralis" była to wówczas nazwa kantyku gregorjańskiego), wykazaliśmy już powyżej. Że melodje kościelnych pieśni, których użył Marcin, były śpiewane u innych narodów, to wykazał już ks. dr. J. Surzyński (l. c.). Śpiewano je u nas już w XV a może XIV stuleciu, tłumacząc teksty łacińskie, czeskie i niemieckie i zachowując melodje obce. I tak np. Czesi w XV wieku śpiewali „Vesely den nám nastal" z melodją zupełnie identyczną (por. prof. dr. Z. Nejedly'ego „Dejiny predhusitského zpevu v Cechách", Praga 1904, str. 100). Były te pieśni własnością całego świata chrześcijańskiego odgrywając rolę tej samej spójni co chorał gregorjański, z którego po największej części pochodzą (exemplum: Bogurodzica). Najpopularniejszą była prawdopodobnie melodja „Chrystus Pan zmartwychwstał" (znajdziemy ją np. w jednej z mszy B. Pękiela). Z tego zatem wynika, że w mszy wielkanocnej Marcina ze Lwowa niema jakichś narodowych tendencji. Gdyby nawet ten mistrz użył był pieśni rdzennie polskiej, to nie byłby pod tym względem pierwszym u nas. W „Tabulaturze Jana z Lublina" oraz u monogramistów-pieśniarzy, a więc dawno już przed Marcinem, posługiwano się polskiemi melodjami. Pod tym i każdym innym względem nie posiada msza żadnych odrębności, natomiast swej wielkiej wartości zawdzięcza pierwszorzędne stanowisko w historji mszy w Polsce, co już trafnie zauważył ks. dr. J. Surzyński w „Monumenta" (I, str. IV: „Dzieło to prawdopodobnie pierwszorzędne w historji muzyki kościelnej w Polsce zajmować będzie miejsce"). Porównując mszę paschalną Marcina ze Lwowa z mszami i motetami jego poprzedników zauważymy, że przewyższa je także co do wartości artystycznej; jednakże nie możemy tego sądu wypowiadać kategorycznie, gdyż nie znamy dotąd nieodnalezionej mszy na dwa chóry Wacława z Szamotuł, który obok wszechstronności posiadał talent równy talentowi Marcina ze Lwowa. Ten ostatni jednakże zyskuje wiele, gdyż dzisiejszemu słuchaczowi wydaje się być nowożytniejszym, jakkolwiek wyszedł z tych samych zasad co Wacław z Szamotuł.

Sąd, który wydał prof. H. E. Wooldridge, jest niewątpliwie słuszny, jeśli go zastosujemy wyłącznie do Marcina ze Lwowa, jakkolwiek bardzo ogólnikowy i wymagający pewnych modyfikacji i uzupełnień. To samo dotyczy mych sądów wypowiedzianych poprzednio w pracy „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej" (str. 39—41), których nie podobna podtrzymać w całości, jeśli się weźmie pod uwagę motet Marcina, zawarty we wrocławskiej tabulaturze, pomimo że przyczynia się on do poparcia tych wniosków, jakie odnośnie do Leopolity poczyniłem w tejże pracy.

Nim jednak zbadamy wpływy, jakim ulegał Marcin ze Lwowa, zastanowić się musimy nad tymi czynnikami, które przyczyniają się do szczególnej wartości dzieł Marcina, a zarazem dać charakterystykę tychże dzieł.

Jakkolwiek Marcin ze Lwowa żył w epoce, w której już poczęto dążyć do prostoty faktury kontrapunktycznej mimo powiększania ilości głosów, to jednak okazał się prawdziwym zwolennikiem absolutnej polifonji, właściwej wszystkim „Niederlandczykom" i tworzącym pod ich wpływem kompozytorom francuskim, niemieckim i włoskim (także Palestrina należał do nich w znacznej ilości swych dzieł). Marcin ze Lwowa używał prawdopodobnie 5-głosowej faktury. Używano jej u nas chętnie: spotykamy się z nią u Sebastjana z Felsztyna, u Krzysztofa Borka, u Tomasza Szadka, u Marcina Paligoniusza; w „Tabulaturach Jana z Lublina" przeważają 5-głosowe utwory. Tylko Wacław z Szamotuł (pominąwszy mszę na 2 chóry, a więc na 8 głosów) przyjął ogólną normę 4-głosową, najbardziej używaną w ówczesnej muzyce europejskiej. W przeciwieństwie do mszy „Pis ne me" Szadka mamy u Leopolity do czynienia z dziełami zupełnie dojrzałemi i wyrobionemi w stylu, tak że można na ich podstawie wysnuć pozytywne i nie warunkowe sądy o właściwościach technicznych. *(C. d. n.)*.



R. STERNFELD.

Słów parę o epokach w twórczości R. Schumanna.

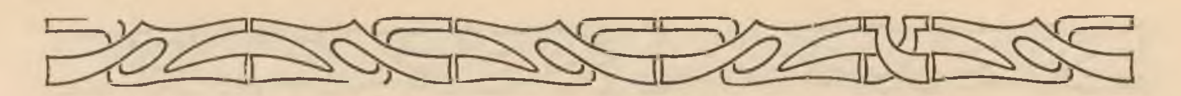
Feliks Draesecke*) powiedział raz, że „Schumann zaczął jako gienjusz, a skończył jako talent“. Gdyby ktoś chciał ten zarzut i dziś jeszcze podtrzymywać w 100-ną rocznicę urodzin wielkiego romantyka, tego chyba posądzićby należało o brak pieczołowitości dla jego pamięci. Czyż bowiem wązkie i nieznaczne ujście ujmuje wspaniałości rzece w całym swym biegu szerokiej i pięknej?

Często usiłowano wyjaśnić, dlaczego dzieła Schumanna z drugiej epoki jego twórczości wykazują takie braki pod względem świeżości, siły, pomysłów i oryginalności. Najbliższą przyczynę znajdywano w smutnym końcu jego życia. To jednakże wyjaśnienie wcale nie jest wystarczające. Dla psychjatry może dosyć jest stwierdzić u Schumanna chorobę zwaną *dementia praecox*, wcale to jednak nie przyczynia się do poznania jego sztuki i wyjaśnienia przyczyny jej upadku. *Młodego* bowiem Schumanna uważamy za gienjalnego; z drugiej strony widać u niego z końcem życia słabość i pustkę, niema jednak ani śladu tego powikłania i zamieszania, któreby wskazywały na uszkodzenie władz umysłowych. Możliwe jest i to, że odziedziczona choroba wystąpiła nagle; nie tłumaczy nam ona jednak tego osłabienia sił twórczych, które już przed nią się pojawiło.

Przyczyny tego szukać raczej należy w potrzebie częstego i zbyt pospiesznego tworzenia. Wiemy, że Schumann zmuszony był pracować ustawicznie i to bez chwili wypoczynku. Liczne potomstwo, które nie pozwalało żonie jego, Klarze, zarabiać jako pjanistce, niezdolność jego do zajęcia stanowiska nauczyciela lub dyrygienta, małe honorarja za kompozycje—wszystko to zmuszało go pisać prędko i prace te natychmiast publikować. Szybka twórczość kompozytorów, sama w sobie, nie koniecznie musi wydawać plony bez wartości, Schumann jednak tworzył nierówno, a do druku dawał rzeczy również nie zawsze udałe. Trudno rozstrzygnąć, czy nie był tego świadomym, ponieważ czytamy w niektórych listach jego, że wielką przykrość sprawiały mu pochlebne krytyki o dziełach, o których wartości miewał częstokroć przykre złudzenia... Sam jednak przyznawał, że pierwsza jego choroba z początkiem lat pięćdziesiątych wynikła z powodu pracy zbyt pospiesznej i wytężającej.

Należy tu wliczyć jedną jeszcze okoliczność — brak poczucia własnej siły łącznie z dążeniem do uzyskania technicznej biegłości w opanowaniu formy. Brakło Schumannowi tego, co u innych kompozytorów znaleźć można nad miarę; oto nie był świadomy wartości własnej, podczas gdy inni muzycy mają zwykle o sobie zbyt wysokie wyobrażenie. Nieśmiały z natury i skromny, nie miał na tyle własnej siły, aby zapewnić sobie szacunek należyty i poważanie. Znaną powszechnie jest anegdota, z której się dowiadujemy, jak Sch. ukrywał się poza swoją małżonką; mniej znanym jest fakt, jak go zaniedbywano przy pierwszem wykonaniu „Raju i Peri“ w Berlinie. Los postawił go w niebezpiecznem sąsiedztwie z kompozytorem, który blaskiem swej osobistości i wielką pewnością siebie wywierał na Schumanna wpływ fatalny. Podczas gdy Mendelssohn nigdy o Schumannie nie miał zbyt dodatniego wyobrażenia i dlatego prawie się nim nie zajmował—Schumann podziwiał rozpiesz-

*) *Feliks Draesecke* ur. 1835 r. w Koburgu; kompozytor niemiecki, w młodości zapalony zwolennik Liszta, zwrócił się z biegiem lat do stylu klasycznego. Napisał 3 symfonje, kilka utworów symfonicznych, muzykę kameralną, utwory fortepjanowe i wiele dzieł wokalnych (szczeg. muzyka kościelna i religijna), opery: Gudrun i Herrat. Jest ponadto autorem kilku dzieł z zakresu teorji muzyki, z których najbardziej znaną i polecaną często jest nauka kontrapunktu p. t. „Der gebundene Stil“ (1902, 2 tomy).

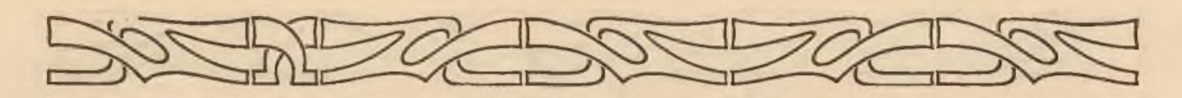


czonego i ubóstwianego przez ówczesność Feliksa. I w nim powstawało czasem, —jak widzimy gdzieniegdzie w listach — poczucie siebie, zawsze jednak uchodził Mendelssohn w oczach jego za niedościgniony ideał mistrzowstwa we władaniu formą. I to było złem właśnie, że Schumann uważał za konieczne dla siebie dążyć do osiągnięcia tej właściwości Mendelssohna. Zrównać się z nim w tem, to było celem jego i to właśnie tak fatalnie podziałało na dalszy rozwój jego twórczości.

Epoki twórczości Schumanna przedstawiają się nam jako niezwykle porwana linja. W pierwszych dziesięciu latach (1829 — 1839) pisał wyłącznie utwory fortepjanowe i zdobył w tem taką doskonałość, że jej już później prześcignąć nie zdołał. Potem zwrócił się nagle do pieśni. W 1840 r., tym wielkim roku pieśni rozwinął na tem polu tak zadziwiająco bogatą działalność, że także i tu zupełnie się wyczerpał. Potem nastąpiło znowu coś innego; okres trzeci, w którym próbował Sch. wszystkich rodzajów kompozycji, ale już od początku w formie ściślejszej, przyczem skłaniał się ku kompozytorom dawniejszym. Skrzętne studjowanie dzieł Bacha wydało wiele rzeczy dobrych i pięknych (np. Hefte für den Pedalflügel), w połączeniu jednak z nadmierną adoracją Mendelssohna, oddalało go zbytnio od własnej natury. Jeżeli w dziełach swoich młodzieńczych stworzył takie rzeczy, w których mu nikt dorównać nie potrafił, to fałszywa ambicja poprowadziła go na drogi, na których mniej niż on gienjalni przewyższyli go. W małych formach był wielki, form wielkich używał często w interesujący nawet sposób i z talentem, ale nie potrafił w nie wlać istotnej treści swego umysłu i ducha. O dużych błędach w jego instrumentacji nie ma co nawet mówić. Pod tym względem jest on odosobniony między wielkimi kompozytorami. Ale nawet w najbardziej własnym zakresie, w pisaniu na fortepjan, oryginalność jego zatracała się zwolna; wystarczy np. porównać banalną technikę etiudową w ostatniej części koncertu fortepjanowego z nawskroś indywidualnymi tworami fantazji jego pierwszych kompozycji fortepjanowych. Ma się wrażenie, jakby człowiek już starszy wstydził się bujnej fantazji swoich dzieł młodzieńczych; dobrowolna asceza wzdraga się przed środkami silnymi, przed zbytniem wyładowaniem uczuć i szuka doskonałości w umiarkowaniu i ograniczeniu.

Zwodniczy obraz uzyskania wielkiej biegłości we władaniu formą kompozycyjną zawiódł Schumanna na błędne drogi. Coraz więcej imponowały mu wygładzone formy Mendelssohna i jego zręczność w tym kierunku. Ta dążność łącznie z koniecznością produkowania wiele musiały wydać złe skutki. Mamy jasne dowody tego, jak często psuł Schumann najlepsze pomysły w pogoni za fałszywą ideą. W wielu ustępach jego późniejszych kompozycji ma się wrażenie, jakby ktoś drugi stał za nim i po taktach początkowych, pełnych schumannowskiego polotu napominał go, aby zrobił także coś na rzecz ścisłej formy. Następują więc te suche przeróbki z małemi fugatami, imitacjami i tym podobnymi wymuszonymi środkami, które psują wrażenie. Całość nabiera cechy prawie rzemieślniczej; gdzie braknie pomysłów, tam zastępuje je robota i formalistyka.

Kompozytor posługuje się w swej pracy nietylko tem samem narzędziem, ale używa również zawsze tego samego tylko materjału; ciągle nasuwają się stare, znane melizmy i zwroty schumannowskie, cóż kiedy przestają już wywierać wrażenie! Są to zawsze te same zużyte już, nudne i jednostajne ozdoby i frazy. Kto w młodości nadszarpnął kapitał swój zbyt silnie, ten na starość nie może żyć z jego procentów; odnosi się to także do sztuki, a dowodami tego Mendelssohn i Schumann. Pierwszy z nich potrafił sobie uświadomić, kiedy mu siły nie dopisywały, dlatego nie publikował bardzo wielu dzieł swoich. Schumann musiał wszystko drukować.



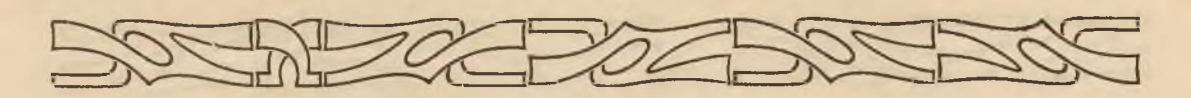
Dodać do tego jeszcze należy, że Schumann mylił się bardzo często w obieraniu tematów do swoich kompozycji i łudził się co do siły ich wrażenia. Już Wagner zganił całkiem słusznie, że człowiek tak subtelny przecie nie odczuł rażących brutalności „Genowefy". Z drugiej strony wybierał tematy nużące jednostajnością swego nastroju. Takie dzieło jak „Raj i Peri" zawiera szczegóły pełne melodyjności i fantazji, rozwlekła jednak i słodkawa uczuciowość nużyć wreszcie zaczyna z powodu swojej długości; brakuje tu siły, męzkości, kontrastu. A ta masa późniejszych pieśni! Trudno tu, mimo chęci o znalezienie czegoś bardziej wartościowego. Schumann został własnym epigonem! Grzeszył bowiem przeciwko własnej naturze, i to się na nim zemściło.

Był czas, kiedy przeceniano Schumanna i uprawiano formalny kult jego. Później znowu posypał się nań grad zarzutów, a wreszcie zaniedbano go całkiem niesprawiedliwie. Ale wielki poeta tonów zniesie jedno i drugie. Ci, którzy go kochali w dniach swojej młodości nigdy się nie wyrzekną wdzięcznego poszanowania dla jego sztuki, zaś młodzież prawdziwie młodzieńczo usposobiona zawsze zachwycać się będzie tłumaczem swych uczuć młodym Robertem Schumannem, będzie go wiecznie kochać i wielbić.

O konkursach muzycznych we Lwowie.

W № 12 „Przeglądu muz." podany był wynik konkursu ogłoszonego w grudniu r. z. przez Galicyjskie Tow. muz. na kantatę i dzieło symfoniczne. Konkurs ten pozostawił po sobie niezbyt miłe wspomnienie i złożył nowe dowody zabagnienia lwowskiego świata muzycznego. Że pp. sędziowie omawianego konkursu przy ocenie prac konkursowych kierowali się więcej „względami przyjacielsko - koleżeńskimi" aniżeli sumieniem, o tem nie ma dwuch zdań. A że w gronie jurorów panowała jednomyslność, zasługa to była głównych organizatorow konkursu, którzy dobrali do siebie w tym celu najbliższych przyjaciół i kolegów — inni dodani byli tylko dla formy. Wobec tego, że ogłoszony znów konkurs lwowski (chopinowski) przypomina pod pewnymi względami konkurs Tow. muz. (dobór sędziów), nie od rzeczy będzie omówić bliżej ten drugi i dodać parę krytycznych uwag co do pierwszego.

W konkursie na kantatę i dzieło symfoniczne najbardziej charakterystycznymi były warunki. Oto w krótkim czasie t. j. w przeciągu 2 miesięcy kompozytor dzieła symfonicznego miał: 1) skomponować swój utwór, 2) dać przepisać głosy i partyturę kopiście, 3) napisać wyciąg fortepjanowy. Zakrawało to raczej na żart, dowodzący, że przy układaniu warunków brali chyba udział ludzie niemuzykalni, nie mający wyobrażenia o tem, ile czasu zajmuje twórczość dzieła symfonicznego, następnie kopjowanie, pisanie wyciągu fortepjanowego i kopjowanie tegoż — boć według zastrzeżenia kompozytor nie mógł dostarczyć egzemplarza pisanego własnoręcznie. Żądanie dołączenia do partytury wyciągu fortepjanowego świadczy niepochlebnie o kwalifikacjach muzycznych członków jury i nasuwa pytanie: kim są pp. sędziowie konkursu *muzycznego*, którzy nie są zdolni do odczytania partytury. Sąd konkursowy, jak wiadomo, stanowili pp: Niewiadomski, Gall, Sołtys, Jarecki, Berson, Stermicz. Że nie wszyscy z nich mają — powiedzmy grzecznie — skromne wyobrażenie o samoistnem pisaniu dzieła orkiestrowego lub z towarzyszeniem orkiestry, to nie tajemnica. Wobec tego, pocóż zapraszać takie osoby na sędziów konkursowych? Czyżby Lwów naprawdę nie miał kandydatów na sę-

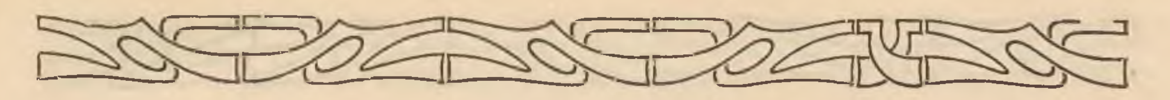


dziów, którzyby odczytali partyturę bez pomocy wyciągu fortepjanowego? Wszak stolica Galicji ma zaszczyt zaliczać p. Ludomira Różyckiego do „swoich“... A p. Różycki przytem, jako orkiestrowy kompozytor, należy podobno do pierwszych u nas... Czyżby nazwisko tego kompozytora wywoływało w gronie wspomnianych osób przerażenie, i stąd powód trzymania się zdala i zapraszania do sądu konkursowego osób, wobec których nie można się... skompromitować. Szanowni organizatorowie konkursów powinni przytem pamiętać o jednej ważnej rzeczy: naprawdę utalentowany i *szanujący się* kompozytor przyjmuje udział tylko w tych konkursach, w których grono sędziowskie stanowią osoby z odpowiedniemi kwalifikacjami zawodowemi. Koroną konkursu Tow. muz. był fakt, że *członek* jury, p. Gall, otrzymał za kantatę *nagrodę*, przepraszam! nie nagrodę, gdyż to mogłoby już zupełnie popsuć sprawę; jurorowie ominęli oficjalne i właściwe wyrażenie „nagroda“, i zamiast tego przywłaszczyli sobie prawo, jakie im nie przysługiwało, t. j. polecili Tow. muz. do *zakupienia* kantatę p. Galla, zamiast oddalić ją od konkursu, jako podpisaną nazwiskiem kompozytora i na tem swoje urzędowanie w granicach słuszności i prawa (jus, juris) zakończyć. W takich wypadkach prywatne sprawy „kliki“ rozstrzygać nie powinny.

* * *

Mysl urządzenia we Lwowie między 23 a 27 października zjazdu muzyków polskich i uroczystości Chopina zainteresowała szerokie koła. Zapalili się do niej narazie wszyscy, nawet ci, którzy wiedzieli, że w komitecie zasiadają osoby (czytaj: p. Niewiadomski z uczniami, krewnymi i przyjaciółmi, złączeni prawdop. w ten sposób w celu osiągnięcia jednolitości w postępowaniu), nie cieszące się ogólną sympatją w świecie muzycznym. Sama idea zwyciężyła. Jakie wśród tego powstały intrygi— o tem innym razem. Lecz, jak wiadomo, niejedna piękna myśl i piękny zamiar wydają się zupełnie innymi, jeśli się pozna pobudki i motywy.

Wraz z zapowiedzią zjazdu i uroczystości ogłoszono i konkurs, lecz na utwory już fortepjanowe i pieśni. Od ogłoszenia konkursu do zamknięcia go upłynie *4 miesiące.* Jest to dowodem zmysłu organizatorskiego. Na utwór orkiestrowy przeznaczono w pierwotnym konkursie 2 miesiące, na pieśń lub sonatę fortepjanową—*cztery*! Jak opiewają warunki, sędziowie konkursowi mają prawo łączenia kilku nagród w jedną. Jakich i których nagród, niewiadomo? Jest ich kilka, i mogą zachodzić różne kombinacje. I czem będą się kierowali sędziowie przy łączeniu? Czy temi samemi zasadami, które kazały im zakupić „dzieło“ p. Galla, pomimo, że tenże należał do jury, lecz później tylko pro forma wystąpił zeń i nadesłał utwór swój, później zakupiony?! Co jednak najbardziej zdumiewa sfery zainteresowane konkursem, to ogłoszony niedawno komplet jurorów. Przewodniczy dr. Mniszek-Tchórznicki. Kto zacz? Dygnitarz sądowy. Dalej: Kazimierz Jakubowski, *nakładca.* A więc p. nakładca decydować będzie na konkursie o wartości dzieła muzycznego; bo to, że p. Jakubowskiemu—nakładcy trudno byłoby dać odpowiedź np. co to jest kontrapunkt, nie przeszkadza, żeby „sfery decydujące“ nie zaprosiły go na jurora. O innym jurorze dr. Bersonie mówią we Lwowie jedni: „wprawdzie radca sądowy, lecz komponujący“, drudzy: „wprawdzie komponujący, *lecz radca sądowy*“. Sędzią jest również p. Głowacki: kompozytorem nie jest, uczy gry na fortepjanie i gimnastyki według metody Dalcroza. Jakim powodem został sędzią konkursowym? Jest przyjacielem p. Niewiadomskiego i jego przyjaciół. Daleko większe kwalifikacje sędziowskie miałby p. Gall. Nie wybrano go: pewnie nadeśle coś... „hors concours“ (z pełnem nazwiskiem). Inny wreszcie sędzia, p. Niewiadomski,



znany jest więcej z tego, że jest wielkim nieprzyjacielem każdej świeżej i samoistnej myśli, aniżeli z zalet kompozytorskich. Przeciw pp. Maszyńskiemu, Lalewiczowi, Jareckiemu i Sołtysowi nie podnoszę najmniejszych zarzutów.

Śmiem więc przypuszczać, że każdy muzyk polski przed wysłaniem pracy konkursowej namyśli się wpierw dobrze, czy ma współubiegać się o nagrodę.

Do spraw tych i pokrewnych wrócę jeszcze przed zjazdem październikowym. *Fr. Is.*

Lwów, 30 lipca 1910 r.

KORESPONDENCJE.

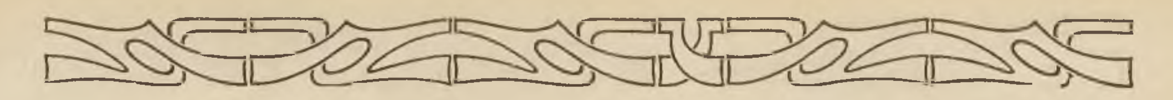
Sopoty, w lipcu.

Tegoroczny sezon tutejszy cieszy się dużą frekwencją polskiej publiczności. Śmiało rzec można, że trzecia część gości—to polacy. Mimo to nie wiele tu z nami się liczą. Między innemi mam na myśli sprawę koncertów. Otóż programy tych koncertów najzupełniej ignorują muzykę polską, przez przeciąg bowiem całego lipca słyszałem zaledwie jedną pieśń Moniuszki i 2 kompozycje Chopina. Zachodzi więc pytanie, czy wobec tak wielkiej frekwencji polskiego społeczeństwa powinno się lekceważyć muzykę polską, a tem samem i polską publiczność?! Sama przyzwoitość, nie mówiąc już o zmyśle kupieckim, nakazywałaby znaleźć się gościnniej. Tym czasem dzieje się tak, że do powtórnego spędzenia tu lata, zrazić nas tylko można.

Co się tyczy samej muzyki, to jest jej tu pod dostatkiem. Grywają na zmiany wcale niezłe trzy orkiestry. Niezależnie od tego, co poniedziałek dawane są pod dyrekcją Dr. Hessa koncerty symfoniczne. Pierwszy z tej kategorji odbył się 11 lipca. Na program złożyły się: koncert skrzypcowy Brucha, którego, z powodu spóźnienia się, nie słyszałem, oraz „Eroica“ Beethovena. Wykonanie tego dzieła, pozostawiało b. wiele do życzenia. Pierwsza część zaraz—*Allegro con brio*, prowadzoną była tak ciężko, iż zdawało się, że nie dyrygient prowadzi orkiestrę, lecz orkiestra dyrygienta. Słynny marsz żałobny nie zrobił żadnego wrażenia, rozwleczono go bowiem do tych rozmiarów, że wyszło wprost coś niezrozumiałego, w dodatku nie było kompletu kontrabasów, tak bardzo tu potrzebnych, bo choć orkiestra składa się z przeszło trzydziestu członków, a w tem dwu kontrabasistów, to z niewiadomych powodów grał tylko jeden. Znacznie lepiej poszło *scherzo*, choć i tutaj były usterki, a waltornie kiksowały. Finał na koncercie tym wypadł najlepiej, ale brak kontrabasów znacznie odczuwać się dawał. Na domiar złego estradę w nowej Sali Kurchauzu zrobiono w ten sposób, iż sufit łatać trzeba płótnem, skutkiem czego o dobrej akustyce nie może być mowy. Drugi koncert z serji symfonicznych (18 lipca) wypełniły: VII symfonja Beethovena, bardzo ładna suita Brase'go, poemat Liszta „Tasso“ oraz koncert wiolonczelowy Volkmana a-mol. Z symfonją udało się p. Hessemu o wiele lepiej, niż tydzień temu, choć chwiejność w rytmie często się przytrafiała. Wina tego leży po stronie nie dość jeszcze rutynowanego dyrygienta, p. Hessa. Najsłabiej wypadło cudne presto, które grano nie tak powiewnie, jak tego część ta wymaga. Smyczki nie dawały staccata. Koncert wiolonczelowy odegrał p. Fr. Schmidt, artysta o technice znakomicie wyrobionej, lecz nie wielkim tonie. Sam wybór tego koncertu, najeżonego skokami akrobatycznymi i trudnymi passażami, a nie obfitującego w miejsca śpiewne, wskazywał, że p. Schmidt więcej techniką niż pięknością i siłą tonu popisać się pragnął. W każdym razie gra p. Schmidta zrobiła wrażenie dodatnie, za co go też hucznie oklaskiwano.

Na program następnego koncertu symfonicznego (25 lipca) złożyły się utwory Berlioza (z legendy dramatycznej) „Potępienie Fausta“ i Wagnera: „Trystan i Izolda“, idylla „Zygfryd“ i inne. Nie wielki zespół orkiestry najmniej odpowiada podejmowaniu tego rodzaju prób. Rzecz naturalna, że mała orkiestra w wyjątkowo dużej sali, szczególnie w dziełach Wagnera, nie jest w stanie wywrzeć silnego wrażenia. Tak też i było.

Przypadkiem mieliśmy także koncert polski. Oto 28 lipca popoł. znakomity nasz pjanista H. Melcer grał na starożytnych organach w historycznym klasztorze w Oli-



wie. Organy te posiadają siedm tysięcy kilkaset głosów przy stu regestrach, chcąc więc dobrze na nich zagrać, trzeba się przedewszystkiem doskonale z niemi zapoznać, na co napewno p. Melcer nie miał czasu. A po drugie, jak znakomity nasz wirtuoz gry organowej M. Surzyński nie zagra po wirtuozowsku na fortepjanie, tak mistrz Melcer, nie zagra równie po mistrzowsku na organach. Tegoż dnia śpiewał p. Biernacki z Warszawy. Publiczności polskiej zebrało się około tysiąca osób, na czem najwięcej skorzystali nasi przyjaciele—niemcy, biorąc za wejście do klasztoru po pół marki od osoby. *W. Sz.*

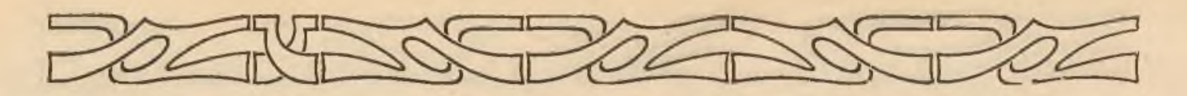
Wiedeń, w sierpniu.

Martwy sezon letni. Budowa gmachu koncertowego. O dymisji Weingartnera. Jubileusz Heubergera. Schönberg profesorem Akademji muzycznej. Nowa klawjatura fortepjanowa. Z dziedziny wynalazków: instrument mechaniczny „Violon".

Zazwyczaj podczas lata martwy Wiedeń tego roku ożywił się dzięki bardzo interesującej wystawie łowieckiej. Spora liczba zamożnych mieszkańców pozostała w swych willach w Costag'u, Hitzing'u etc. w mieście roi się od przyjezdnych. Hotele przepełnione, a wystawa pomimo stałej niepogody jest tłumnie uczęszczana. Przewidując napływ cudzoziemców, towarzystwo „Fremdenkehr" wszczęło swego czasu starania o urządzenie kilku uroczystości muzycznych na wzór niemieckich „Musikfeste". W tym celu zwrócono się do chluby wiedeńskiego świata muzycznego niezrównanych Filharmoników z propozycją urządzenia kilku wielkich koncertów, które ze względu na niedościgniony poziom artystyczny, jaki cechuje wspaniałą tę drużynę, byłyby wielką atrakcją. Pomimo wielkich usiłowań nie udało się niestety przeprowadzić tego planu, natomiast przy obradowaniach wyłonił się drugi projekt, omawiający stałe organizowanie przez Filharmoników podczas sezonu letniego kilku koncertów, które wielu melomanom dałyby możność usłyszenia wiekopomnych dzieł we wzorowem wykonaniu. Projekt ten ma wielkie szanse urzeczywistnienia, czemu można szczerze przyklasnąć.

Do liczby projektów, znajdujących się w różnych fazach rozwoju, należy również sprawa budowy wielkiego gmachu koncertowego. Kwestja ta przeszła wszystkie stopnie i może być właściwie uważana już nie jako projekt lecz jako rzecz w przychylnym duchu załatwiona. Obecnie sprawa ta gorąco zajmuje wiedeńczyków, albowiem już dawno odczuwa się brak sali a nawet kilku sal koncertowych. Nowy gmach, który zostanie zbudowany częściowo przez zespolenie kilku towarzystw muzycznych, ofiarujących na ten cel 2 miljony koron oraz przez rząd, który daje drugie tyle, będzie w sobie mieścił aż trzy sale koncertowe (na 2000, 800 i 500 osób) oraz wszystkie klasy i scenę Akademji muzycznej. Olbrzymi ten budynek musi być ukończony za dwa lata, gdyż według kontraktu Gesellschaft der Musikfreunde, mieszczącej obecnie Akademję muzyczną, ta ostatnia musi się przenieść najpóźniej w końcu roku 1912-go. W tym czasie więc przybędą nam jeszcze trzy sale, które zapewne będą jednocześnie codzień zajęte, gdyż obecnie na 150 wieczorów w sali Bösendorfer'a jest zwykle 600 — 700 zamówień!! Tak więc została zażegnana jedna z naglących kwestji Wiednia. Druga paląca kwestja, która przez pewien czas podzieliła cały Wiedeń na dwa wrogie obozy, była sprawa nadwornej opery. Powodem wielkiego niezadowolenia publiczności z Weingartnera była okoliczność, iż obok upadku poziomu artystycznego opery deficyt tegoroczny wzrósł aż do imponującej cyfry 2 mil. koron. Do liczby przyczyn niezadowolenia zaliczano też zupełnie niedwuznaczne, zanadto rzucające się w oczy względy pana dyrektora dla p-ny Marcell, która wskutek nieprzychylnie usposobionej względem niej publiczności opuszcza Wiedeń. Nie pomogło opublikowanie repertuaru przyszłego sezonu, w którym widoczne są wielkie starania urozmaicenia—pogłoski rosły z dniem każdym, partja antiweingartnerczyków chciała zmusić Weingartnera do ustąpienia z zajmowanego stanowiska; ale znać p. W. nie ma najmniejszego zamiaru rozstać się z Wiedniem, ogłosił bowiem ostatnio list, w którym zaprzecza wszystkim pogłoskom i tym narazie położył tamę sławetnej kwestji operowej. Ostatnim echem ruchu muzycznego odbiły się przedstawienia operowe włoskie, gdzie królował nasz dobry znajomy Mattia Battistini. Wielki ten artysta-śpiewak, występujący po raz pierwszy w Wiedniu, doznał wprost entuzjastycznego przyjęcia tak ze strony publiczności jak i krytyki i był przez pewien czas prawdziwym bohaterem dnia.

Muszę zanotować jeszcze 60-letni jubileusz zasłużonego profesora Akademji i znanego kompozytora Heuberger'a, autora operetki „Bal w Operze". Do niedawna dyrek-



tor najlepszego chóru wiedeńskiego słynnego „Männergesangverein'u“ poświęcił się H. obecnie wyłącznie pracy twórczej oraz pedagogicznej, a obok tego jest bardzo czynnym działaczem we wszystkich kwestjach muzycznych. Wielki muzyk z prawdziwą duszą artystyczną, bezprzykładnie czynny pomimo podeszłego wieku, jest pełen życia i szczerego humoru. To też należy on do niewielu „bezwzględnych ulubieńców“ wiedeńskiego świata muzycznego, czego nie można powiedzieć o wiedeńskim Ryszardzie Straussie, Arnoldzie Schönbergu. Powołanie Sch. na profesora klasy kompozycji do Akademji muzycznej narobiło dużo hałasu, gdyż zmienia to odrazu konserwatywny kierunek Akademji. Schönberg, krańcowy modernista (w porównaniu z nim Max Reger jest Haydnem) jest przeciwnikiem wszelkich reguł w muzyce. Czy więc taki nagły skok od konserwatyzmu do ultra-modernizmu osiągnie pomyślne rezultaty, przyszłość pokaże.

Na zakończenie kilka słów o dwuch przedmiotach na wystawie a mianowicie o nowej klawjaturze „Strahlenklaviatur“, która jest wspaniałym wynalazkiem na polu budowy fortepjanów. Grać można na niej bez żadnego przygotowania i odczuwa się zaraz ułatwienie w grze: ręka wskutek ukośnie leżących krańcowych klawiszy pozostaje zawsze w naturalnej postawie jak przy użyciu środkowej części klawjatury. Przytem wszystkie klawisze są jednakowego rozmiaru. (Klawjatura systemu Clutsama krańcowe klawisze ma nieco cieńsze i dłuższe niż średnica).

Drugim przedmiotem jest pjanola, połączona z aparatem, grającym na skrzypcach. Artystycznej wartości niezawodnie aparat ten nie ma, ale jako wynalazek jest fenomenalny; ton wskutek drgania mechanicznych „palców“ wibruje, a precyzja techniczna jest — rozumie się — bez zarzutu. Repertuar tego dziwnego aparatu, zwanego „Violon“, jest bardzo obszerny i składa się z arcydzieł literatury skrzypcowej. Aparat gra sam, pomoc ludzka potrzebna jest wyłącznie przy strojeniu skrzypiec. *Juljusz Wolfson.*

Nowości wydawnicze.

= *H. Łopuska*: op. 2 Chanson sans paroles, op. 4 Le soir, op. 5 Matine printanière, op. 6 Question.— № 310, 311, 245 i 246 ze zbioru R. Strobla. „Choix des Compositions“. Warszawa, Gebethner i Wolff.

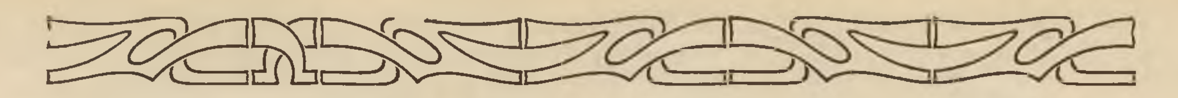
Wszystkie te utwory fortepjanowe zdradzają talent, jakkolwiek nie są miarą wielkości tego talentu. Wiemy, iż talent pani Łopuskiej sięga do większych form, także symfonicznych. Z sympatją jednak witamy i te miłe drobiazgi, które umiano należycie ocenić, skoro je umieszczono w edycji p. Strobla. „Pieśń bez słów“ nadaje się jako dobra etiuda dla ćwiczeń w grze legato (prawa ręka). „Le soir“, przepojony harmonjami Wagnera i Schumanna, jest zręcznym szkicem, o formie rozpływającej się cokolwiek — jakby stosownie do tytułu. „Matine printanière“ harmonizowana zręcznie na stałej nucie fis, tchnie jakby Moniuszkowskim liryzmem. „Question“ również posiada zalety harmoniczne; kilka taktów zakończenia odpowiada bardzo dobrze tytułowi. I nad tą kompozycją czuwał duch Schumanna. Zachęcić należy wydawców edycji Strobla, aby coraz więcej umieszczali w niej kompozycji polskich. Możeby wznowić utwory Zarembskiego? *Dr. A. Ch.*

= *Henryk Strenger*: O życiu Chopina, gienjuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy. Lwów 1910, 8⁰, 124 str.

Praca nie—muzyka, lecz muzykalnego widocznie wielbiciela Chopina, napisana z zapałem, temperamentem i swadą, a zarazem istotną subtelnością odczucia muzyki Chopina i jej polskiego pierwiastku. Jest ona jednym więcej dowodem entuzjazmu dla Chopina, entuzjazmu nie zamówionego na rok jubileuszowy, lecz szczerego i spontanicznego. Oczywiście autor tylko z lekka potrąca kwestje leżące bliżej muzyki. Niestety rzecz ta spotkała się w Królestwie Polskiem z konfiskatą. *Dr. A. Ch.*

= *Leon Popławski*. 4 pieśni do słów K. Tetmajera: „W pożarze słońca“, „Idzie na pola“ i L. Staffa: „Cień“, „Zmierzch“. Cena K. 2.

Pieśni autora początkującego, który ma prawdopodobnie aspiracje w kierunku „nowoczesnym“. Jednak już pierwszy wzlot tego rodzaju w takcie piątym jego pieśni „W pożarze słońca“ nauczyć go powinien, że nowoczesność nie polega na nielogicznem spajaniu harmonji odległych i że wysilać się na coś, do czego się nie



ma danych, nie warto, bo to nic nie pomoże, a wypłyną nonsensy i dyletantyzm. Popławskiemu zarzucić nie można, że nie ma dążeń poważnych, owszem przyznać trzeba, że ogólne zarysy nauki kompozycji nie są mu obce. Szuka niezwykłych kombinacji harmonicznych, ale ponieważ brak tu silnych podstaw ścisłej szkoły i przemyślenia, przeto wielu ustępom zbywa na logice, a cała robota tchnie mocno dyletantyzmem. Świadczą o tem najlepiej modulacje często zgoła nieuzasadnione, figuracje niezręczne i wogóle cały układ fortepjanowy nieudolny; naiwna harmonika, oparta z jednej strony o wymuszone zwroty, złożone z oklepanych już do syta trójgłosów, zwiększonych i zmniejszonych akordów septymowych (to cała „nowoczesność“ kompozytora!) — a z drugiej o całkiem pospolite zejścia z podręczników szkolnych, przeciwstawione bezpośrednio zwrotom „modernistycznym“ (np. pieśń „Idzie na łąki“, takt 9-ty), równoległe oktawy w figuracji lub między śpiewem a basem akompanjamentu fortepjanowego (np „Cień“ takt 6-ty!). *L.*

═ *Ks. Eug. Gruberski.* Responsorja śpiewane w czasie procesji Bożego Ciała na 4 głosy męskie.

Tria, motetta ad 4 voces aequales.

Czystością stylu, poważnym nastrojem, oraz niezbyt trudnym układem zalecają się niniejsze utwory jako pożądany nabytek nawet dla średnio zaawansowanych chórów kościelnych. *Tad. Cz.*

═ *Jan Gall.* Dwanaście pieśni i piosenek na jeden głos z tow. fortepjanu.

P. Gall należy do tych nielicznych już obecnie kompozytorów starszej generacji, którzy, pomimo trzymania się utartych dróg, potrafią pisać rzeczy zajmujące. Takim jest powyższy zbiór, zawierający pieśni pełne wdzięku i szczerego (choć niezbyt głębokiego) natchnienia. *Tad. Cz.*

═ *I. Wertheim.* „Czarne motyle“— Pieśń na 1 głos i fortepjan.

Głębokość i szczerość inwencji melodyjnej, oraz pełna wyrazu partja fortepjanowa składają się w tej pieśni na całość prawdziwie piękną i artystyczną. *Tad. Cz.*

═ *Tad. Borodzicz.* „Elegie für violine mit Klavierbegleitung“.

Partja skrzypcowa bez wyrazu; opracowanie prymitywne. *Tad. Cz.*

═ *Andr. Ferretto.* „Płatki śniegu“. Pieśń na 1 głos z towarzyszeniem fortepjanu.

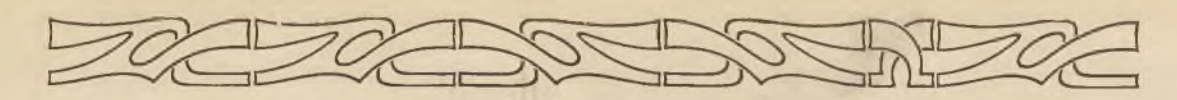
Melodje ładne i płynne, lecz płytkie. Opracowanie dosyć zręczne. *Tad. Cz*

Kronika.

═ **Sezon Opery warszawskiej.** Sezon operowy ma się rozpocząć z dniem 1 października, o ile będą ukończone roboty przy przeróbce sceny.

Stały personel operowy składać się będzie z następujących osób: soprany pp.: Jadwiga Dębicka, Marja Piryńska, Mirjam Wohlówna, H. Tracewska; mezzo-soprany pp.: Helena Zdanowiczówna, Michalina Frenklówna; do drugiej partji pp.: Jadwiga Rejewska, Marja Szternowa, Zofja Ulbrychowa. Tenorowie pp.: Franciszek Zeni, Józef Acerbi, Włodzimierz Malawski. Barytoniści pp.: Wacław Brzeziński, Antoni Borkowski, Amerigo Passuello. Basiści pp.: Adam Ostrowski, Tadeusz Wierzbicki, Piotr Szepietowski; do drugiej partji pp.: Jan Sztern, Józef Morlacchi, Mikołaj Crotti, Jan Lewański. Oprócz wymienionych sił będą występowały artystki operetki pp. Lucyna Messalówna i Marja Tracikiewiczówna. Główny reżyser—Mikołaj Lewicki, główny kapelmistrz—Piotr Cimini, dyr. chórów p. Soffritti, pomocnicy kapelmistrza i dyr. chórów — pp. Śledziński, Hirszfeld i Godecki, inspicjent — Wilczyński, sufler—W. Kamiński.

O występy gościnne dyr. Metaxian pertraktuje z następującymi artystami, pp.: Heleną Zboińską, Aleksandrowiczówną (prymadonną Opery paryskiej), Janiną Czaplińską, Chotkowską, Bogucką i Latoszyńską-Kamińską; pp.: Dygasem, Didurem, oraz z artystami zagranicznymi, pp.: Voluntas (kontr-alt), Moreti Stefani (sopran-legero), Farnedi (sopran), Farrar (sopran), Zacconi (mezzo-sopran). Nadto wystąpią pp.: Battistini, Borgere lub Titta-Ruffo lub Stratiori, Anzelmi lub Garbin i Szalapin. Repertuar składa się z oper stale granych, szeregu wznowień, jak również i dzieł nieznanych: „Quo-Vadis“? Nougues'a, „Konrada Wallenroda“ Żeleńskiego, „Machabeuszów“ Rubinsteina, „Ze-



msty za mur graniczny“ Noskowskiego i „Złoto Renu“ Wagnera. (A może Sz. dyrekcja zechciałaby zapoznać Warszawę z dramatem muzycznym L. Różyckiego „Bolesław Śmiały“? Ośmielamy się zaproponować, ręcząc za sukces). Stały skład orkiestry, stanowiący 55 osób, będzie dokompletowany do 80 członków. Chóry składają się z 70 osób.

= **Lwów**. Sezon operowy rozpocznie się tu w październiku. Na otwarcie dana będzie opera Paderewskiego: „Manru“, role tytułowe obejmą Aleksander Bandrowski i Irena Bohuss-Hellerowa. Jako kapelmistrz powróci na scenę lwowską p. Antonio Ribera.

Dyrekcja teatru, która bezpowrotnie zmarnowała ubiegły sezon operowy we Lwowie okazuje skruchę przed końcem terminu dzierżawy teatru i, dając posłuch rozlicznym nawoływaniom prasy, zamierza w tym roku wystawić cykl dramatów Wagnera. Prawdopodobnie wznowiona będzie także opera Żeleńskiego „Konrad Wallenrod“, którą dawano podczas uroczystości grunwaldzkich w Krakowie. Życzyćby sobie należało, aby uwzględniono w tym sezonie utwory współczesnych kompozytorów polskich. Należy więc wznowić „Bolesława“ L. Różyckiego, co jest życzeniem całego muzykalnego ogółu Lwowa i Galicji, ewentualnie podjąć wykonanie jego najnowszego dzieła scenicznego, mianowicie „Meduzy“.

Operetka wraz z osławionym p. Solnickim również próżnować nie będzie.

Dyrekcja teatru miejskiego we Lwowie już pospieszyła ogłosić cały szereg premier operetkowych, a więc: „Miłość cygańska“ i „Dziecko księcia“ Lehara, tudzież „Wesoły chłop“ Falla. Oby wśród tego kultu muzy podkasanej nie zapomniano o sumiennem przygotowaniu dzieł Wagnera i polskich kompozytorów!

Ostatnio nam donoszą, że w skład opery lwowskiej wejdzie p. Łowczyński, tenor liryczny i p. Szafrańska sopranistka oraz ma być pozyskaną p. Gembarzewska. Dotychczasowy kapelmistrz p. Stermicz ma zamiar zamieszkać w Pradze.

= **Zakopane**. Odbył się tu między innemi koncert p. Romualda Rebczyńskiego, artysty oper włoskich. Do wysokiej granicy rozwinięta sztuka wokalna oraz piękny o nadzwyczaj sympatycznej barwie bas młodego śpiewaka i inteligientna interpretacja, wywarły na licznie zgromadzonych słuchaczach wrażenie jak najdodatniejsze. Szczególnie podobały się wyjątki z oper, śpiewane przez p. Rebczyńskiego. Powodzeniem cieszyła się również p. Kalinowska, miła sopranistka, która brała udział w tym koncercie.

= **Konkurs muzyczny im. A. Rubinsteina**. W Petersburgu sąd konkursowy rozstrzygnął starania o nagrodę uczestników piątego międzynarodowego konkursu muzycznego A. Rubinsteina. Sąd postanowił wydać nagrodę kompozytorską w sumie 5 tysięcy franków Emilowi Frey. Nagrodę pjanistów 5 tysięcy franków otrzymał Alfred Höhn. Prócz tego jednogłośnie honorowe dyplomy przyznano rodakowi naszemu p. Rubinsteinowi i większością 6-ciu głosów uczniowi konserwatorjum petersburskiego Aleksandrowi Borowskiemu.

Bliższe szczegóły o tym konkursie podamy w następnym numerze.

= **Bronisław Huberman** wynalazł i opatentował pneumatyczne, ochronne pudło do skrzypiec. Pudło to, a właściwie worek gumowy, do wymiaru skrzypiec dopasowany, zebezpiecza instrument najzupełniej od wypadku rozbicia podczas transportu.

= **Salomea Kruszelnicka** wyszła z Buenos Aires za mąż, za adwokata z Viareggo, dr. Cezara Riccioniego.

= Na scenach włoskich z prawdziwem powodzeniem występowała młoda śpiewaczka polska, p. **Marja Mościcka**. Jako Tosca wywarła silne wrażenie na publiczności, a krytyka wróży jej świetną przyszłość, stwierdzając il grande trionfo tej graziosissima Polacca...



Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.